

Dall'iconico al verbale: traduzione intersemiotica e corrispondenze estetiche. Una ricerca empirica.

Giorgio Lo Feudo

Università della Calabria
Dipartimento di Studi Umanistici
glofeudo@unical.it

Abstract The research involves an intersemiotic translation, made with the help of a sample of ten people, who were shown five paintings and a photograph. The goal is to verify the correspondence between what is reported verbally in the texts and what instead has been noticed and raised from the previous image viewing.

Keywords: Semiotics, symbol, icon, passion, translation, recount.

0. Introduzione

La lingua dispone di una serie di strumenti in grado di consentire sia l'agevole trasposizione dell'iconico al verbale sia la complementarità se non la contiguità tra visuale e simbolico. Ascoltare o leggere la descrizione di una immagine implica la possibilità di raffigurarsi lo scenario che la caratterizza, comprendendo le progressioni semantiche e sintattiche, grazie alle quali il testo potrà risultare dotato o meno di una precisa valenza emotiva¹.

La ricerca che ci apprestiamo ad illustrare riguarda una traduzione intersemiotica, realizzata grazie alla collaborazione di un campione di dieci persone, al quale sono stati mostrati cinque dipinti ed una fotografia, allo scopo di descrivere sia le componenti referenziali sia le suggestioni estetico-emotive provocate dalla visione delle opere².

L'obiettivo è quello di verificare la corrispondenza tra quanto riportato verbalmente nei testi e ciò che invece è stato notato e suscitato dalla precedente visione delle immagini.

Prima di passare alla illustrazione dei risultati è opportuno enucleare alcuni capisaldi teorici della semiotica, tramite i quali focalizzare sia le caratteristiche che

¹ Nella narrazione gli elementi visivi non solo vengono descritti ma giudicati, valutati, connotati allo scopo di evocare fatti, storie, ma soprattutto passioni. Nella cronaca non c'è suggestione o fascinazione, nella narrazione sì.

² I più sinceri ringraziamenti vanno ad Alessandra Bova, Alexandra Imperato Cipriano, Angela Corica, Eugenio De Gattis, Domenico Belcastro, Esther Ferrari, Gianmaria Tarasi, Ilaria Noci, Santino Cundari, Stefania Cirio, i quali, con amicizia e disponibilità, hanno osservato attentamente le immagini e redatto con estrema precisione i testi descrittivi.

differenziano le immagini dai segni verbali, sia le principali forme espressive che ne consentono l'accostamento semantico.

Cominceremo con l'affrontare, se pur rapidamente, l'antica *querelle* del rapporto tra segni, concetti, cose e significati, prestando particolare attenzione alle immagini ed al ruolo che in esse occupa il referente. Successivamente discuteremo di figuratività, di plasticità e di "Semiotica del mondo naturale", dottrina quest'ultima, che giustifica e promuove le due predette nozioni.

Infine, tratteggeremo un breve *excursus* teorico dei concetti di estetica e di bello.

Le conclusioni saranno, ovviamente, precedute dalla presentazione dei testi descrittivi proposti dal campione, i quali verranno classificati sulla base di alcune categorie intersemiotiche da noi all'uopo predisposte³.

1. Immagini, cose e significati.

Tra gli argomenti più intricati della filosofia del linguaggio, della semiotica e di molte altre discipline psico-linguistiche, c'è lo studio del rapporto tra segni e realtà. Esso è alla base della stessa esistenza umana, non solo in termini comunicativi ma anche propriamente fisici, atteso che la possibilità di riferirsi alle cose con i segni, costituisce una condizione di sopravvivenza per ogni essere animato.

Tale rapporto diviene ancor più interessante allorché entra in gioco quel particolare tipo di segno che è l'immagine e che fornisce all'osservatore/interprete, prevalentemente umano, la possibilità di riconoscere in essa il referente evocato⁴.

Com'è noto questa considerazione ha originato nel tempo numerosi dibattiti particolarmente partecipati e conflittuali, tra i quali si ricorda ancora oggi, a distanza di più di trent'anni, quello denominato "Dibattito sull'iconismo", che ha riguardato la lettura semiotica, arbitraria o naturale, dell'immagine⁵.

L'immagine è una entità materiale rassomigliante ad un'altra che viene utilizzata come mezzo in una pratica simbolica in cui l'oggetto al quale rassomiglia interviene a sua volta come referente⁶.

Questa definizione, che richiama il pensiero di Luis Prieto e di Charles Sanders Peirce, evidenzia il ruolo chiave del referente extra linguistico, il quale viene considerato "sommigliante" a ciò che è raffigurato nell'immagine.

C.S. Peirce ha approfondito tale condizione prevedendo, nella sua seconda tricotomia, tre particolari tipi di segno (icona, indice e simbolo) che ha posto su di una linea teorica gerarchico-discendente che va dal più alto livello di

³E' d'obbligo precisare che il presente lavoro ricade nell'alveo della semiotica del testo e che pertanto prende in considerazione solo le passioni rappresentate nei discorsi verbali, con tutte le discrezionalità e le soggettività interpretative che questo implica.

⁴ Le immagini considerate secondo la prospettiva ora adottata, sono state denominate da Peirce ipoicone. Egli ha inserito in tale tipologia di segni i dipinti, che partecipano di qualità semplici; i diagrammi, che rappresentano le relazioni delle parti di una cosa per mezzo di relazioni analogiche fra esse esistenti; le metafore che rappresentano il carattere rappresentativo di un *representamen* mediante l'evocazione di qualcos'altro.

⁵ La domanda che in quella occasione si è posta consisteva nella necessità di capire se i segni iconici fossero tali in quanto rappresentazioni "naturali" di oggetti o se il riconoscimento fosse fondato su regole arbitrarie, culturalmente determinate. Nella semiotica di oggi è accettata l'idea che nell'immagine convivano in proporzioni diverse sia la convenzione che la motivazione.

⁶La sola modalità comunicativa che può consentire il rinvio diretto al referente è quella non verbale e l'immagine/icona è un segno, appunto, non verbale.

naturalità/analogia al maggiore tasso di convenzionalità⁷. Ciò significa che procedendo dall'icona al simbolo, il contenuto si allontanerà sempre di più da ogni entità concreta extra-linguistiche.

Sappiamo con quali parole Peirce ha definito il segno: “*Qualcosa che sta a qualcuno per qualcosa sotto qualche rispetto o capacità.*”(CP 2.228). Egli con “qualcosa” ha indicato il segno o *representamen*, con “qualcuno” l’interprete e con il secondo “qualcosa” un elemento non presente alla “vista” dell’utente del segno, ma subordinato all’esercizio di un’inferenza logica⁸.

Ciò detto, vediamo adesso la convergenza teorica che c’è tra le componenti semiotiche appena delineate. Per farlo rispondiamo a tre semplici domande:

a) Che legame vige tra referente e significato?

Gottlob Frege, in *Sinn und Bedeutung*, sostiene che la *Bedeutung* non è un valore linguistico ma il referente⁹; Peirce è d’accordo circa l’esistenza di entrambi ma non li sovrappone o identifica¹⁰; Saussure, al contrario, afferma che il significato linguistico è un concetto/valore inserito in un sistema che non richiede alcun rinvio ad entità esterne¹¹.

b) In che modo si manifesta la somiglianza tra una immagine-icona e il suo referente?

Ovviamente non certo nei due oggetti (il segno iconico e lo scenario che esso evoca) bensì nel pensiero, il quale, tramite la facoltà di giudizio, opera nello stesso modo sia per comprendere la realtà circostante, sia per localizzare nell’immagine il suo *analogon* ossia il nesso fra l’esperienza acquisita e la comprensione dei casi simili.

c) L’immagine possiede un significato che non rinvia al referente?

Certamente sì, anche se ovviamente occorre fare alcune precisazioni. Si è detto che le teorie di Peirce e Frege avvicinano se non addirittura accomunano il significato con il referente, contrariamente a quella di Saussure che annette il significato al concetto e che richiama il referente sottoforma di implicito contenuto dei segni simbolici (pantomima, prosternarsi a terra, ecc)¹². A noi piace condividere il principio in base al quale il significato di una immagine è innanzitutto un concetto che, correlato ad una rappresentazione mentale soggettiva, estende ulteriormente i propri limiti a seguito dell’influenza delle connotazioni e delle sfumature di senso, specifiche del significato, che prescindono da qualsiasi referenzialità¹³.

⁷ Vedremo che Greimas procederà nello stesso modo attribuendo una maggiore figuratività al testo iconico cioè a quelle strutture semio-linguistiche nelle quali è possibile prevedere una vicinanza tra significato verbale e referente extra-linguistico.

⁸ Peirce denomina tale elemento “oggetto immediato”, tuttavia non è errato chiamarlo contenuto o significato.

⁹ Ciò vale per i termini singolari ossia i nomi propri e le descrizioni definite. E’ nota la mancanza di unanimità nella traduzione italiana del termine *Bedeutung*.

¹⁰ La distinzione tra significato e referente è sancita da Peirce con la previsione di due oggetti: immediato e dinamico. Il primo è “così come il segno lo rappresenta”(CP 8.343) e rappresenta l’effetto semiotico del secondo, l’oggetto dinamico, il quale consiste nelle entità esterne al segno dalle quali trae in qualche modo origine l’oggetto immediato.

¹¹ Si tratta dei tre studiosi considerati i padri, rispettivamente: della moderna semiotica, Peirce; della semiologia di matrice linguistica, Saussure; della filosofia analitica, Frege.

¹² Saussure, all’opposto di Peirce, chiama simboli i segni naturali.

¹³ Vale quanto proposto da Gambarara che intende “...i concetti come le membra sparse a cui i significati danno organicità di corpo, corpo che i significati non avrebbero senza i concetti” (Gambarara, 2001).

2. Denotazione e connotazione

Proviamo ad illustrare l'articolazione che contrassegna il significato sia del segno verbale che di quello iconico.

Parola e immagine possiedono due livelli di lettura ai quali corrispondono due diversi significati: il significato denotativo ed il significato connotativo.

Col termine connotativo viene classificato ogni fenomeno semiotico che si aggiunge ad un altro logicamente anteriore e dal quale in qualche modo dipende¹⁴. Per questa ragione un messaggio non si esaurisce sul solo piano soggettivo/connotativo, ma rimarrà sempre qualcosa di oggettivo/denotato che lo sosterrà¹⁵.

Nei testi visivi e nelle immagini è possibile rintracciare due tipi di connotazione: una relativa allo stile che caratterizza l'immagine e che attiene alle scelte compiute dall'autore; l'altra inerente al riconoscimento degli stereotipi per cui un'immagine, associata ad un testo verbale, potrà determinare l'attribuzione di un significato diverso da quello raccontato.

Dunque, testo visivo e testo scritto hanno in comune moltissimi elementi e condividono numerose caratteristiche. Roland Barthes, ritenendo l'immagine il punto di partenza, ha individuato diverse funzioni che possono essere assunte dai due tipi di testo, sostenendo che ciò sia dovuto al fatto che parole ed immagini si trovano in un rapporto complementare e che dunque contribuiscono alla costruzione del senso dell'unico testo di cui entrambe sono parte. Tale rapporto, che viene definito da Barthes "relazione di ricambio", considera, appunto, le parole e le immagini frammenti di un unico grande sintagma che si compone ad un livello sovra ordinato¹⁶. Capita infatti molto spesso di trovarsi di fronte ad immagini che non risultano univocamente interpretabili e che dunque richiedono l'ausilio di un sottotesto o comunque di un qualche sussidio chiarificatore che, si badi bene, può consistere anche nella messa in evidenza di una parte della stessa immagine da chiarire.

Tuttavia, il caso più frequente è quello che prevede il ricorso ad un testo verbale da utilizzare per confermare il significato potenzialmente ambiguo di una icona¹⁷. In questo caso l'elemento verbale farebbe da ancoraggio ovvero consentirebbe la saturazione semantica dell'immagine al fine di evitarne letture ambigue o errate. Ovviamente, è bene ripeterlo, tale ancoraggio/ricambio può avvenire anche al contrario, nel senso che ci si può imbattere in un sintagma verbale dal significato vago che per essere chiarito richieda un'immagine avente una funzione prevalentemente referenziale e didascalica¹⁸. Non più, dunque, un insieme di parole

¹⁴ Considerando un qualunque sistema significativo formato da un piano dell'espressione "E" e da un piano del contenuto "C" legati da una relazione di significazione "R", per cui ERC, diremo che qualora questo sistema diventi piano dell'espressione di un secondo sistema significativo, il primo sistema sarà definito piano di denotazione, il secondo, piano di connotazione (cfr. Barthes, 1966).

¹⁵ Ad esempio, un'immagine fotografica, oltre al messaggio denotato, che consiste nell'essere indice, impronta della realtà, veicola un significato connotativo dovuto all'intervento dell'autore ed alle sue scelte creative.

¹⁶ La relazione di ricambio per Barthes è poco frequente ma in alcune circostanze risulta determinante per comprendere il significato di un segno.

¹⁷ In ogni società si sviluppano diverse tecniche di ausilio destinate a fissare la catena variabile dei significati.

¹⁸ Barthes propone il caso in cui il testo riveste un ruolo cosiddetto parassitario e pertanto destinato, non a denotare l'immagine, come nella funzione di ancoraggio, ma a commutarla, ovvero ad attribuirle un significato secondo.

composte in un testo e finalizzate a connotare un'immagine, ma un testo scritto al quale un'immagine attribuirà un ulteriore valore.

3. Formanti figurativi e formanti plastici

Si è detto che il riconoscimento del referente in una immagine implica un'operazione semplice e intuitiva la quale diviene ancora più immediata nel caso della fotografia.

E' invece indubbiamente più complesso il percorso inverso, ossia quello che va dal segno/simbolo verbale di un testo al significato/referente di una immagine. Tale complicazione è in qualche misura attenuata dalla circostanza secondo cui ogni testo verbale possiede una sorta di virtualità iconico-semantiche, ossia una implicita capacità di attrarre ed evocare visivamente gli elementi del mondo "reale". Sappiamo infatti che il contenuto linguistico si presenta alla comprensione del lettore seguendo un preciso schema, che provoca una particolare funzione cognitiva e comunicativa dai risvolti anche iconici, dovuta al nesso tra appercezione, rappresentazione e significazione e che assegna all'interprete la possibilità di raffigurarsi visivamente i riferimenti oggettivi citati verbalmente.

Dunque, la comprensione del segno linguistico passa anche attraverso un interpretante iconico¹⁹.

E' questo un punto importante che determina un approccio teorico che va oltre la linearità dell'enunciato e che rende in qualche maniera circolare il legame tra parola e immagine. In base a questa concezione l'immagine risulterà subordinata alle parole che la descrivono, poiché esse provocheranno una serie di processi inferenziali capaci di spostare l'attenzione su un'enorme quantità di dettagli narrativi, i quali verranno visualmente ipotizzati, consentendo così all'interprete di approdare al rimando iconico di quanto raccontato²⁰.

E' noto che la raffigurazione visiva del contenuto semantico di una descrizione verbale, costituisca un requisito di molte esperienze letterarie e in modo particolare di quelle appartenenti al cosiddetto realismo che, introdotto, con altri, da Gustave Flaubert, consiste in uno stile narrativo che ricorre all'ekfrasi e all'ipotiposi, senza la preventiva visione/conoscenza dell'opera d'arte raccontata²¹. Per verificare quanto appena detto, citiamo alcuni passi particolarmente descrittivi, tratti da Madame Bovary e da alcuni altri romanzi composti da altri realisti. "...a capotavola, solo un uomo fra tutte quelle donne, chino sul suo piatto pieno, con il tovagliolo annodato al collo come un bambino, un vecchio mangiava, lasciandosi cadere di bocca grosse gocce di salsa. Aveva gli occhi sbiaditi e portava il codino legato con un nastro nero". (FLAUBERT, 2001). Allo stesso modo e con la stessa precisione figurativa, R.M. Rilke descrive un cieco incontrato per strada: "...capii che in lui nulla era senza significato, il cappello, un vecchio cappello duro a cupola alta, che egli portava come tutti i ciechi portano il cappello: senza rapporto con le linee del volto, senza la possibilità di formare tra questa aggiunta e se stessi

¹⁹ Il processo è simile a quello tratteggiato da Peirce a proposito della dinamica che contraddistingue il rimando tra *representamen*, interpretante e oggetto immediato, noto come semiosi illimitata. Peraltro, com'è noto, Peirce individua e classifica una discreta quantità di interpretanti.

²⁰ Questa relazione può essere intesa come un ritorno del testo alle immagini viste come fonte generatrice. Si tratta di quel processo in base al quale il modo di pensare per immagini viene innescato dai fatti verbali.

²¹ Si ricorre all'ekfrasi e all'ipotiposi nel momento in cui s'intendono raccontare verbalmente i contenuti e la composizione delle immagini osservate o delle opere d'arte ammirate.

una nuova unità esteriore”(RILKE,2005). L'altro esempio appartiene alla penna di H. de Balzac e si differenzia dai precedenti per il fatto che in esso si evoca un oggetto, in particolare una tovaglia, ricorrendo ad una figura di significato e non più alla dettagliata descrizione degli elementi che ne costituiscono la struttura e che, come vedremo, il semiologo lituano naturalizzato francese, A.J. Greimas, ha definito formanti figurativi: “...*come una coltre di neve bianca*”.(BALZAC, 1996). L'ultimo è J. Updike il quale fa più o meno lo stesso paragonando la pioggia che cade sui vetri a un quiz di parole incrociate (J.UPDIKE, 2005). Da tali brevi citazioni si evince la funzione estetico-emotiva della traduzione intersemiotica anche in ambito letterario, la quale appare sempre connessa a figure di tipo passionale e congiunta a moduli informativi ricchi di suggestioni iconiche.

L'ovvia conclusione di tutto ciò è la conferma del labile confine tra testo scritto e testo iconico, unita all'atavica esigenza di oltrepassarlo²².

Chiusa la parentesi letteraria, torniamo alle componenti semiotiche e facciamo rilevando il contributo fornito da Algirdas Greimas e da Jacques Fontanille. Si tratta di una linea di studi, avviata dai due predetti semiologi e proseguita da numerosi altri, che affronta il rapporto tra immagine e referente con particolare riguardo alla funzione narrativa dei testi.

L'opera che ha gettato le basi di una semiotica dei testi visivi è: "Semiotica figurativa e semiotica plastica", di Algirdas Greimas (1984). In questo volume l'autore ha analizzato i testi planari (mono e biplanari)²³ sostenendo che all'interno di essi è possibile individuare due particolari linguaggi: il linguaggio plastico ed il linguaggio figurativo, aggiungendo che al variare delle culture di riferimento si modificano anche i modi di rappresentazione simbolica di ciò che costituisce la realtà circostante²⁴.

Da tali riflessioni derivano le nozioni, appunto, di “figuratività” e “plasticità”, con i relativi formanti, nonché quelle di “concretezza” e di “astrazione”; nozioni in grado di fornire un significativo supporto alla spiegazione, in chiave semiotica, del rapporto tra i referenti evocati dai significati delle parole e le “cose” che compongono la realtà. In particolare, la figuratività si abbina alla concretezza e permette di ipotizzare, con buona approssimazione, l'immagine della realtà richiamata dai segni linguistici²⁵.

Al contrario, la plasticità è sempre legata all'astrazione, per cui per poterla interpretare correttamente bisognerà ricorrere al ragionamento logico e ad un

²² Così come l'immagine è fin dai tempi dei pittogrammi, qualcosa da vedere ma anche da leggere, analogamente la scrittura, oltre ad essere qualcosa da leggere è anche qualcosa da vedere.

²³ I segni, meglio, le semiotiche biplanari, comportano due piani che si compongono reciprocamente; quelle monoplanari implicano invece un solo piano o due piani legati da una relazione di conformità.

²⁴ Nelle immagini e nei testi visivi monoplanari si può riscontrare una corrispondenza tra espressione e contenuto anche a livello figurativo, poichè a livello plastico l'isomorfismo tra espressione e contenuto costituisce la regola. L'analisi figurativa inerisce al riconoscimento degli oggetti rinvenibili nel mondo naturale; quella plastica attiene invece allo studio delle organizzazioni di linee, colori e spazi raffigurati nell'immagine esaminata, indipendentemente dalla componente figurativa. Ciò detto può anche accadere che a livello plastico le linee, i colori e le disposizioni spaziali, vengano letti in chiave biplanare e rinvii ad un piano del contenuto del tutto implicato dalle tradizioni, dalle culture e dalle assiologie proprie del contesto in cui ha luogo l'operazione interpretativa. Tuttavia, per potersi svolgere è necessario appellarsi ad un codice predeterminato.

²⁵ Una sorta di forma logica che, a differenza di quella teorizzata da Wittgenstein nel Tractatus, promuove una connessione con una realtà totalmente simbolica.

codice. Questo perché la semplice constatazione della presenza di formanti plastici, non è in grado di rivelare alcun contenuto simbolico²⁶.

In base a questo assunto si può concludere che è possibile definire densamente figurativo non solo un testo iconico ma anche una composizione simbolica, atteso che non sono i relativi significati ad intrattenere con il referente un rapporto privilegiato, ma sono le culture di riferimento che organizzano la conoscenza in modo da garantire un più o meno evidente rinvio tra segno e cosa.

E' d'obbligo a questo punto precisare che nella visione semiotico narrativa di Greimas, la nozione di contenuto ingloba in parte ciò che viene classificato come referente.

Questo fa sì che le "cose" vengano riconosciute dall'interprete sottoforma di entità simboliche e siano pertanto manipolabili e analizzabili in chiave, appunto, semiotica. Greimas, infatti, ritiene che la realtà extra linguistica possa divenire appannaggio degli individui nonché oggetto di ragionamenti creativi, solo se essa si pone come un insieme di segni. La locuzione utilizzata a tal proposito dallo studioso lituano è: "Semiotica del mondo naturale", sottintendendo con ciò che la natura, per esser manipolata come tale da qualsiasi mente, deve prima divenire una specie di enorme testo, poiché solo a seguito di tale conversione essa potrà essere compresa e appresa sottoforma di contenuto simbolico-narrativo.

Tale fondamentale precisazione getta una luce nuova sulla coppia figurativo/plastico, ma anche su quella astratto/concreta. Infatti, in base a tutto questo, un testo narrativo potrà implicare una conoscenza iconico-referenziale solo in quanto verrà data come pre-esistente la continuità tra due semiotiche: la prima, inerente alla componente linguistico-verbale del testo e la seconda riguardante, appunto, la lettura semiotica del mondo naturale²⁷.

A tal riguardo, Greimas e Courtes (2007), precisano che il livello iconico/figurativo varierà in base alla densità semica dei termini, che sarà elevato se il semema scelto ammetterà soltanto pochissime variazioni sememiche e se le sue associazioni saranno vincolanti (es. i termini tecnici creano un forte effetto di referenzializzazione in quanto promotori di testi regolativi), mentre risulterà basso se al contrario il semema ammetterà un'ampia serie di variazioni sememiche (es. le definizioni di libertà, bellezza, ecc.).

Tali differenze sono state classificate in un elenco, volto ad indicare i testi in cui la figuratività/concretezza prevale sulla plasticità/astrazione.

1) Testi astratti o non figurativi, prevalentemente monoplanari e analizzabili solo sul piano plastico in quanto limitati dall'isomorfismo tra espressione e contenuto;

2) Testi moderatamente figurativi, plastici ma dotati di una qualche densità

²⁶ Questa distinzione non impedisce la compresenza dei due generi, poiché in moltissimi casi, i testi con i quali si entra in contatto sono sia figurativi che astratti. Com'è noto il concetto di figuratività deriva dalla teoria estetica la quale opponeva l'arte figurativa a quella astratta, evocando immediatamente l'idea di somiglianza, di imitazione della realtà. La lettura semiotica mira a designare la capacità di produrre e trasmettere significati in qualche modo riconducibili a quelli tratti dalle esperienze concrete. La figuratività è ciò che consente di localizzare nel discorso (ascoltato, proferito, letto, scritto) quel particolare effetto di senso che permette di cogliere la realtà.

²⁷ La componente figurativa determina i diversi livelli di iconicità del testo. Maggiore è la figuratività più alta sarà l'iconicità del testo; allo stesso modo, ad un minor tasso di figuratività corrisponderà una diminuzione di iconicità ed un aumento di astrazione. "Vi sarà iconicità se i tratti che il formante figurativo aggrega sono sufficienti a permettere di interpretarne il suo prodotto come rappresentazione di un oggetto del mondo naturale". (GREIMAS, COURTES, 2007). La differenza semantica fra figuratività e astrazione è misurata dalla semantica strutturale con la locuzione "densità semica".

figurativa;

3) Testi iconici, biplanari, densamente figurativi, il cui contenuto induce l'interprete a ricondurli direttamente alla realtà di riferimento²⁸.

Dall'elenco emerge che i testi del primo tipo afferiscono solo alla cosiddetta semiotica plastica, poiché è solo all'interno di essa che trovano posto quegli elementi segnici che per poter ottenere un certo valore, dovranno essere inseriti in alcune particolari categorie tassonomiche. Tali categorie, appunto plastiche, sono state classificate e denominate:

- eidetiche;
- topologiche;
- cromatiche.

Le prime, le categorie eidetiche, riguardano l'organizzazione di linee e curve. Le seconde, le topologiche, attengono all'organizzazione spaziale del testo e prevedono una lettura delle posizioni in termini di alto, basso, sopra, sotto, ecc. Le terze, le categorie cromatiche, descrivono i colori e i chiaroscuri.

Dunque, gli elementi che compongono il testo plastico dovranno essere condotti verso un significato che sia tale, non in quanto speculare alla predetta semiotica del mondo naturale (cosa che accade per i formanti figurativi), ma in virtù di un codice "plastico" socialmente e culturalmente condiviso²⁹.

Tale percorso, culturalmente guidato, potrà raggiungere un contenuto in due modi:

a) simbolicamente, qualora ad un'unità del piano dell'espressione si faccia corrispondere un'unità del piano del contenuto³⁰.

b) semi-simbolicamente, quando ad una categoria del piano dell'espressione corrisponda una categoria del piano del contenuto³¹.

Insomma, è il registro simbolico/culturale che svolge il primario compito di assegnare un significato alle linee, alle forme e ai colori, affinché sia reso comprensibile ciò che altrimenti potrebbe sembrare vago e privo di senso.

Tornando alla precedente classificazione dei testi (astratti, moderatamente figurativi e iconici), le narrazioni e i racconti letterari si collocano, come abbiamo mostrato, prevalentemente nella seconda e nella terza tipologia.

Ciò in quanto risultano colmi di figuratività e di concretezza a differenza di altri tipi di testi che ne sono privi e che pertanto appaiono astratti e plastici³².

Tuttavia, i testi linguistico-figurativi non vanno intesi soltanto in chiave didascalica rispetto alla realtà, poiché sappiamo che essa si articola in un inevitabile, produttivo, intreccio tra icone, simboli, referenti e quant'altro. La comprensione di tutto ciò è demandata all'interprete il quale, una volta individuati i relativi legami tra le predette componenti, provvederà a decifrarli soggettivamente, sia in senso informativo ma soprattutto in chiave estetico passionale³³.

²⁸Leggendo un testo letterario si entra immediatamente nella figuratività dal momento che le frasi e le parole che lo compongono, rinviano sempre a qualcos'altro che risulta visivamente riconosciuto/immaginato piuttosto che solo simbolicamente compreso e memorizzato.

²⁹In questo caso l'attribuzione di contenuto sarà dovuta alla disamina dei legami che possono essere istituiti tra i differenti tratti espressivi in qualche modo intervenuti.

³⁰Nella nostra cultura, il tratto colore bianco, inteso come formante plastico cromatico, viene convenzionalmente collegato al contenuto di purezza.

³¹Tra le tipologie alto e basso, quali formanti plastici topologici e i significati divino/terreno del piano del contenuto.

³²Questi ultimi implicano il prevalente ricorso al ragionamento logico/inferenziale.

³³Ribadiamo che il rapporto tra i discorsi e il mondo percepito non va inteso, ovviamente, come una semplice designazione -le parole rinviano alle cose-, ma come una correlazione tra due semiotiche. Il mondo naturale è costruito fin dalla percezione. Esso può essere pertanto considerato una

4. Estetica e giudizio del bello

Dalla lettura dei testi descrittivi composti dal campione, è emersa una chiara differenziazione tra componimenti dal carattere unicamente referenziale e scritti dai quali invece affiora in maniera evidente il ricorso alla retorica e in particolare alle figure di significato³⁴.

Ciò impone una breve riflessione sull'estetica ed in particolare sui principali artifici retorici che concorrono a marcare la presenza nei testi. L'estetica, com'è noto, attiene alla filosofia teoretica ed affronta il tema della sensibilità umana intesa come strumento mediante il quale raccogliere i dati che la mente dovrà poi utilizzare per formarsi le rappresentazioni, i concetti e, successivamente, i significati.

Il termine estetica è stato coniato da Baumgarten per denominare lo studio dei criteri in base ai quali la realtà percepita può essere convertita in conoscenza umana.

Tali criteri, come detto, traggono inizio dagli organi di senso i quali percepiscono la realtà esterna e consentono alla mente di avviare quelle prime, fondative traduzioni intersemiotiche, capaci di dar corso al successivo processo di comprensione³⁵.

Prima di Baumgarten l'estetica era considerata oggettiva, nel senso che prevedeva un insieme di "regole" le quali, se correttamente applicate, ponevano l'individuo nelle condizioni di capire, ma anche di rendere belle le "cose". Successivamente l'approccio è totalmente cambiato. L'obiettivo di fondo divenne quello di scoprire in che modo un evento fisico, misurabile in termini quantitativi, potesse trasformarsi in una qualità non misurabile. Tutto questo rappresentò un punto di svolta fondamentale in base al quale l'opera d'arte, che per secoli aveva goduto del paradigma secondo cui il bello doveva costituirne il principio ispiratore, subì l'esordio di tali innovazioni teoriche tra le quali, appunto, quelle che prevedevano di valutarne la portata esclusivamente con un giudizio "soggettivo".

La domanda teorica che sorse a seguito di tale estensione mirava a capire se il riconoscimento del bello potesse essere ricondotto a requisiti comuni a tutti gli uomini oppure no; se, cioè, il bello fosse oggettivo o meno.

Ciò detto, per chiarire il problema, muoviamo da due semplici interrogativi:

- 1) Le cose sono belle nella loro essenza oppure sono belle perchè l'uomo le giudica tali?
- 2) Perché un prato verde, il mare limpido, il cielo stellato ci appaiono (o sono) ricchi di emozioni estetiche?

Precisiamo subito che gli interrogativi posti dalla seconda domanda hanno per oggetto il bello, ma pongono un problema sul senso della realtà e sulle ragioni dell'euforia con essa, pertanto non è questa la sede adatta per tentare di fornire una

semiotica poiché la sua comprensione è successiva (nonché diversa) alla percezione stessa e consiste non in una insignificante identificazione delle cose, ma in un consapevole riconoscimento delle forme, degli scopi e delle implicazioni emotive.

³⁴ Metafora, metonimia, sineddoche, iperbole, ecc

³⁵ Sappiamo che la coppia cervello/mente controlla gli organi di senso e dirige il sistema percettivo verso le sensazioni, le quali vengono trasformate in suoni, immagini, ecc. e successivamente interpretate e comprese. Tale circostanza implica l'impossibilità di considerare l'ambiente esterno una entità oggettiva percepibile passivamente. Pertanto la realtà percepita diventa il frutto di un percorso evolutivo a doppio senso, orientato e gestito dalle capacità mentali. A tal proposito è utile ricordare che il più volte citato C.S. Peirce sostiene che il processo interpretativo ha luogo fin dal livello percettivo, tramite la formazione di un giudizio che denomina, appunto, percettivo.

risposta.

Viceversa si può riflettere a proposito della prima domanda, precisando che la bellezza sta nel giudizio che gli uomini danno di una qualunque entità esterna, giudizio che non è permanente ma cambia col trascorrere del tempo.

Non ha quindi senso ipotizzare che un oggetto sia “oggettivamente” bello prescindendo da un giudizio, poiché, si è detto, il bello rappresenta una qualità al pari della grandezza, del colore, della posizione e il suo riconoscimento è di esclusiva pertinenza della mente, essendo peraltro legato alle variazioni temporali³⁶.

5. Immagini sottoposte a traduzione intersemiotica.

Fin qui abbiamo provato a mettere in fila i requisiti di fondo che giustificano la comparazione tra le impressioni riportate a parole nei testi descrittivi e le suggestioni suscitate dalla visione dei cinque dipinti e della fotografia. Tali requisiti attengono prevalentemente al referente, al significato, al grado di figuratività, al contenuto semico, al giudizio estetico, ai richiami retorici e ai risvolti semantici di tipo emotivo-passionale³⁷.

Prima di proseguire con la presentazione dei testi, occorre sottolineare una condizione di procedibilità: l'esistenza di una serie di pre-condizioni linguistico-culturali condivise da tutti i membri del campione. Tale precisazione è indispensabile per poter confrontare le interpretazioni delle letture emotive compiute dai diversi soggetti coinvolti, poiché in assenza di ciò, non ci si potrebbe intendere né in chiave informativa né tantomeno in termini estetico-passionali³⁸.

E' noto infatti che uno sviluppo narrativo potrà suscitare una reazione emotiva in qualche modo comune, soltanto in presenza di un riconoscibile campo di significati e di una condivisa metodologia di rappresentazione degli stessi.

5.1 Materiali e metodi

Presentiamo le opere proposte al campione:

- 1) *Iris* (Van Gogh);
- 2) Isola di Cirella (foto);
- 3) *Painting by awassabee* (Monet);
- 4) *L'urlo* (Munch);
- 5) *Jacques Bergeret* (Renoir);
- 6) *Uliveto* (Van Gogh).

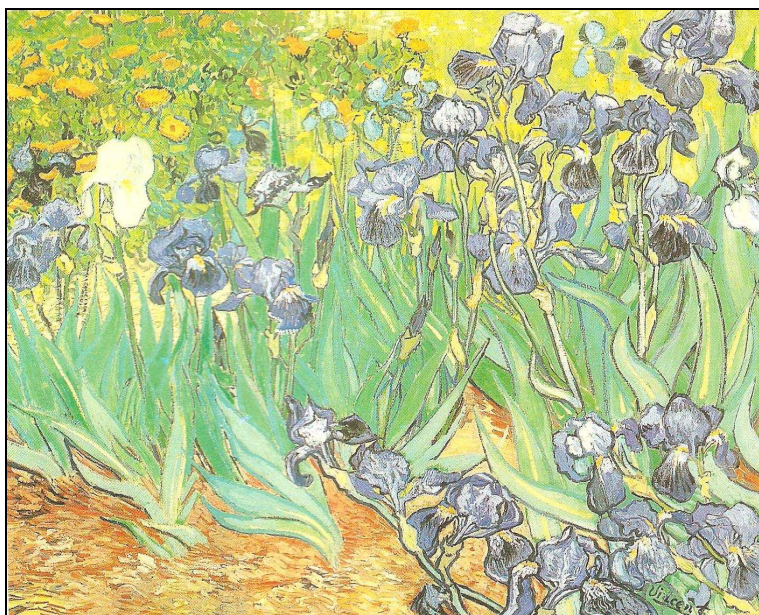
Al fine di porre in risalto i requisiti semiotici sopra elencati, abbiamo predisposto un'apposita tabella sinottica (tab.1), all'interno della quale essi sono stati collocati, per come da noi letti nelle sei immagini sottoposte a traduzione intersemiotica.

³⁶ Le funzioni mentali, se pur definite soggettive, sono comuni e condivise. Pertanto, distinguere un cerchio da un triangolo o definire un oggetto bello o brutto, richiede una operazione, appunto, mentale, soggettiva ma allo stesso tempo comune a tutte le menti.

³⁷ Sono i requisiti che il campione ha in qualche modo individuato nelle immagini e tradotto a parole nei rispettivi testi descrittivi.

³⁸ Tale pre-condizione viene garantita dall'uso di una lingua comune la quale rinvia gli utenti al medesimo mondo. Peraltro è chiaro che la nostra ricerca avrebbe richiesto una impostazione del tutto diversa qualora fossero stati coinvolti soggetti appartenenti a lingue e culture diverse.

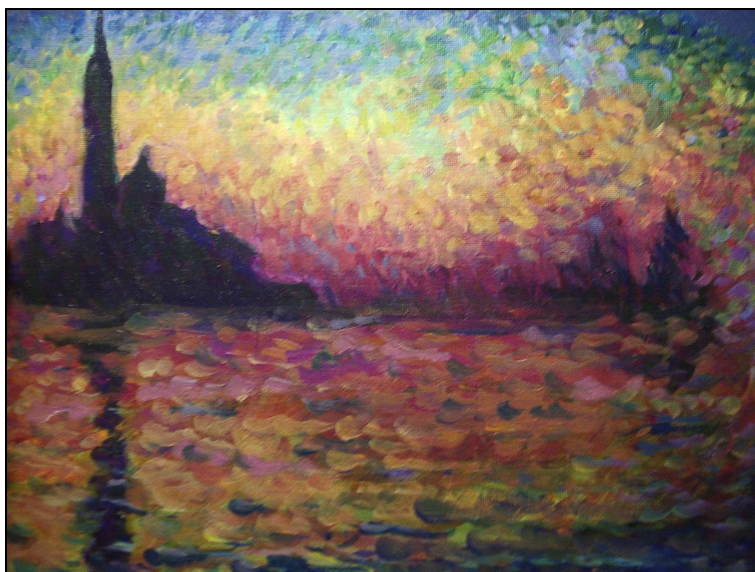
1) Iris Van Gogh – *Primavera*



2) Isola di Cirella (foto)



3) Monet – *Painting by awassabee*



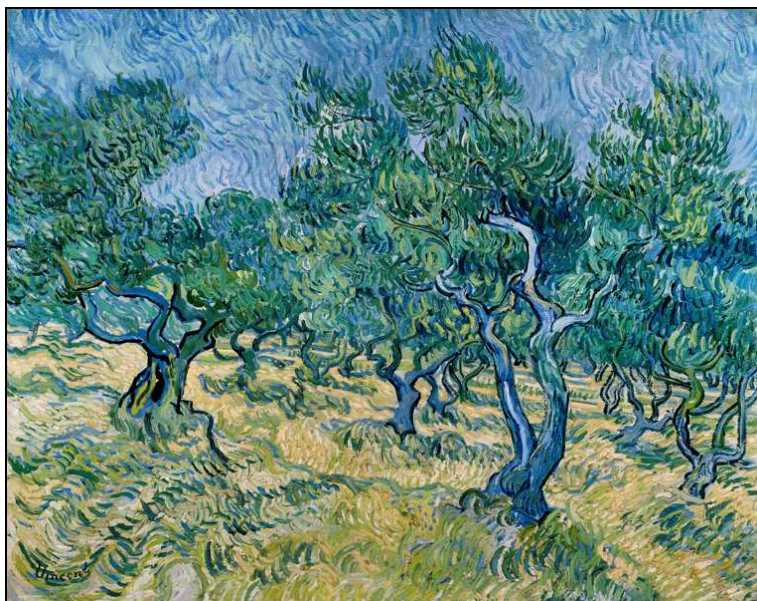
4) Munch – *L'urlo*



5) Renoir – *Jacques – Bergeret as a child* 1880



6) Van Gogh – *Oliveto*



5.2 Presentazione dei testi descrittivi ed analisi dei risultati

Tab.1: Tavola sinottica contenente alcuni contenuti riscontrati nelle immagini³⁹.

	Contenuto referenziale	Denotato	Connotato	Formanti plastici	Form.figur. (semantiz.e referenz.)	Densità semica	Tipologia testuale.
<u>Iris</u> (Van Gogh)	Vago e intuitivo	Prato fiorito	Dirompente natura in fiore	Eidetici, topologici, cromatici.	Fiori	Medio-bassa	1°
<u>Isola di Cirella</u> (foto)	Evidente	Isola	Natura irruente.	Eidetici, cromatici	Isoletta	Elevata	3°
<u>Painting by awassabee</u> (Monet)	Vago e intuitivo	Riflessi architettonici sull'acqua	Profilo urbano tetro	Ridettici, topologici, cromatici	Profilo di una basilica con campanile	Medio-alta	2°
<u>L'urlo</u> (Munch)	Vago, intuitivo e stilizzato.	Soggetto in azione su sé stesso.	Fortissimo turbamento soggettivo	Eidetici, cromatici, topologici	Figura antropomorfa.	Medio-alta	2°
<u>Jacques-Bergeret</u> (Renoir)	Evidente	Fanciullo in posa	Status sociale e umorale.	Topologici, cromatici.	Fanciullo in posa.	Elevata	3°
<u>Uliveto</u> (Van Gogh)	Vago, intuitivo, stilizzato.	Ulivi ramificati	Solidità e persistenza della natura	Eidetici, topologici, cromatici.	Alberi di ulivo.	Medio-alta.	2°

Lo scopo ultimo della ricerca è quello di classificare i testi redatti dal campione in riferimento ai rimandi semantico-referenziali provocati dalle immagini ed alle suggestioni-passioni suscitate dalla loro visione. Per rendere immediata la valenza intersemiotica dei testi prodotti, abbiamo all'uopo istituito tre tipi di trasmutazioni per etichettare i testi esaminati.

- 1) Trasmutazioni oggettive: si concentrano sulla sola denotazione e sulla descrizione oggettiva del contenuto referenziale delle immagini;
- 2) Trasmutazioni semantiche: evidenziano il tentativo di discorsivizzare le passioni senza trascurare i rimandi referenziali;
- 3) Trasmutazioni soggettive: presentano spunti discorsivizzati di poeticità e di suggestioni, senza alcun riferimento oggettivo in grado di far ipotizzare il referente. Ciò detto, presentiamo i testi descrittivi proposti dai dieci soggetti che hanno partecipato alla ricerca, suddivisi per opera e corredati da una sintetica tabella individuale nella quale sono state riportate le principali caratteristiche semiotiche in essi riscontrate⁴⁰.

1) Iris Van Gogh –Primavera-

Iris, dal profumo tenue, delicato e persistente, associato ai colori dell'arcobaleno. In un primo piano i fiori sono piegati, quasi a sembrar danneggiati. Dietro sembrano essere mossi dal vento, scorrono, tutti colpiti da questo movimento. Fra tutti, un iris

³⁹ Le valutazioni contenute nella tab.1 sono state redatte dall'autore.

⁴⁰ Rilevate dall'autore.

è diverso dall'altro... è bianco, simbolo della purezza, posto al lato del quadro, immobile, con lo stelo verticale. Van Gogh è l'iris bianco, mette se stesso volontariamente nel quadro e trasmette il destino dell'artista e il destino dell'uomo che cerca di vedere oltre ma che al contempo si sente terribilmente solo.

AB (Alessandra Bova)

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens. semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
X	X	X	X	X	Elevata	2°	Semant	X

Il dipinto rappresenta un prato fiorito: sono degli iris. Ci sono colori chiari e tenui, dominano il verde degli steli e i gialli del prato. I fiori sono di colore lilla. Guardando il dipinto, si può quasi sentire il vento, c'è movimento e le pennellate sono fluide. La bellezza di questo quadro sta nei colori, forti e limpidi ma chiari, con tocchi più scuri usati per i petali viola dei fiori, creando un effetto cromatico. Anche nella delicatezza e la dolcezza delle linee usate per gli steli e l'erba che si accavallano in armonia ed equilibrio... i contorni disegnati degli iris sono morbidi e rotondeggianti e pendono sotto il calore del sole, come languidi... si può quasi sentire il fruscio del vento che li culla leggermente.

AIC (Alexandra Imperato Cipriano)

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
X	X	X	X		Elevata	3°	Semant	X

Niente è più importante di quel fiore bianco in mezzo agli altri fiori colorati. L'umanità è ricca e diversa. I colori e le storie di ognuno di noi sono diversi, stagioni del cuore e dell'anima che si alternano. E quando ci nascondiamo dietro la finestra di casa nostra – quasi a delineare un limite col resto del mondo – scorgiamo un campo con dei fiori di Iris. Sono tanti, tantissimi, a fianco ci sono altri fiori che comunque non rubano la scena all'Iris, all'unico Iris bianco circondato da tanti altri viola. La solitudine è una sensazione che ci attraversa completamente, ci soffoca e quando non vediamo la luce ci sentiamo in contrasto con il resto delle cose che ci circondano. Diversi, sì. Non ci sono altre parole. Nella forma come nel colore. Tuttavia il vento scorre e muove le foglie degli altri fiori mentre noi, rappresentati da quell'Iris bianco, restiamo immobili. A guardare quello che ci passa davanti. La natura morta prende vita dentro di noi. L'immobilità del nostro corpo non determina l'immobilità della vita che pure scorre, veloce come un treno. Nuovi fiori e nuovi colori all'orizzonte. I colori della Primavera non sono comunque così forti da potersi imporre su di noi.

AC (Angela Corica)

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
X	X	X		X	Elevata	3°	Sogg.	X

Un cespuglio di fiori colorati: viola e blu in primo piano, gialli ed arancio in leggera lontananza. Tutto è molto luminoso, come in un bel giorno di Primavera. 1)
Rassenerante

EDG (Eugenio De Gattis)

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X	X		Bassa	1°	Soggett.	X

Primavera: colori tenui, mai accesi e limpidi, ma sfumati e discreti, mi immedesimano in un ambiente dove il risveglio della natura si accende gradualmente, proprio come si rivela la primavera; i contorni di foglie e fiori sono ben netti e lasciano perfino vedere i particolari di steli, petali e corolle; le sfumature di giallo e verde non nascondono le forme, che esplodono allo sguardo gradualmente, mentre esami l'immagine.....

DB (Domenico Belcastro)

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X	X	X	Bassa	2°	Sogg.	X

Adoro van gogh... potrei descrivere questo quadro ad occhi chiusi, perchè emana forti vibrazioni!! il colore indaco- violetto degli iris regala serenità, mentre quello arancio dei fiori di contorno è una promessa di nuova vita. sento il profumo della campagna ed un venticello primaverile che dondola quietamente i gambi dei fiori. Immagine poetica ed allo stesso tempo vigorosa di vita che si rinnova.

EF (Ester Ferrari)

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
			X		Bassa	1°	Sogg.	

Dentro lo spazio ristretto del quadro, posso assaporare essenze profumate, morbide e fluenti, mentre provo serene e dolci speranze.

GT (Gianmaria Tarasi)

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
			X		Bassa	1°	Sogg.	X

Un campo di fiori avvolgenti e inebrianti

IN (Ilaria noci)

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X			X	Medio-bassa	1°	Sogg.	

Un groviglio di sentimenti. Un calore che amplifica l'odore della terra e quello più delicato dei fiori. Un vento fresco che porta via questi odori e poi nuovamente li ripropone.

SC (Santino Cundari)

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
		X	X		Bassa	1°	Sogg.	

Gli iris, dal colore blu, sono ritratti dall'artista in primo piano in un'esplosione di luce e di colore, dai tratti delicati ma dal disegno deciso... gli iris sono mossi leggermente dal vento e sono posti su un letto d'erba di un insolito color rosso... nella successione dei piani posti sulla tela, il blu scompare per dar posto al rosso di un'altra varietà di fiori, fino a poi diventare man mano che i piani si allontanano, di un verde sfumato. Il blu-viola dell'iris è l'essere umano, perso nel mare rosso della Passione (dolore, amore, sofferenza, malattia, morte...)

SC (Stefania Cirio)

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
X	X	X	X	X	Alta	3°	Semant.	

2) Isola di Cirella (foto)

E' sempre stata lì, silenziosa balena immobile che si erge sull'acqua, ricca di suggestione per i suoi angoli naturali ancora intatti e magici, circondata dalla splendida e limpida acqua del mare, simbolo di libertà, senza alcuna strada e spiegazioni ma solo avvolta nel mistero e nella speranza di chi ama sognare al solo suo ondeggiare. Lungo il suo perimetro ci sono gole e grotte dove poter fare delle belle nuotate, lasciandosi travolgere da piacevoli sensazioni che solo la natura può regalare.

AB

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X		X	Media	2°	Semant.	

E' una fotografia : si vede un'isola, è piccola e di forma circolare. C'è poca vegetazione e soltanto una piccola costruzione su di essa. Il mare che la circonda è calmo e di un bell'azzurro con una parte di fondale turchese. In lontananza si scorge la costa. La bellezza risiede nel contemplare la vasta distesa del mare con le sue declinazioni di blu e lo spazio visto dall'alto che suscita un senso di evasione e libertà.

AIC

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
X	X		X		Bassa	2°	Oggett.	

Affacciarsi dal terrazzo e sentire il profumo del mare, la brezza leggera che ti accarezza il volto. Respirare profondamente e sentirsi pieni e liberi. Sensazione che solo la natura con le sue meraviglie ci può offrire. Un'isola circondata da un mare azzurro e trasparente ci fa immaginare subito la vita in tutte le sue forme. A sinistra la città, le sue case, i suoi abitanti, che quasi non si accorgono della bellezza di cui sono circondati. Una piccola isola che sembra uno scoglio in mezzo al mare è lì chissà da quanto tempo. La natura gli ha regalato un colore bellissimo, il sale marino ha levigato i suoi angoli, mentre il sole non è riuscito a bruciare il verde dell'erba che si trova in superficie. Il Tirreno calabrese offre anche questo spettacolo, nessun artificio. Rimangono ancora in sommità i ruderi di una vecchia fortificazione militare, segno della vita che fu anche sopra la piccola isola. Qualcuno ci guarda, quando la guardiamo. È la magia della natura e di tutti i suoi abitanti.

AC

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
X	X	X	X		Media	2°	Semant	X

Una piccola isola in mezzo al mare. Il mare, limpido e calmo, accarezza con le sue onde i bordi dell'isola. Sullo sfondo si intravede una costa con tante case; sembra una città. Rilassante (calmante).

EDG

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X			X	Media	1°	Oggett.	X

Vedo l'isola, così familiare e conosciuta, da un'angolazione insolita, dall'alto e dal mare, che spezza l'immagine in due ambientazioni molto diverse: dalle spume bianche e dal colore cobalto del moto ondosso, in primo piano, cui si associa la mole frastagliata della costa occidentale dell'isola, fino alle placide rive della spiaggia di Diamante, illuminate da un sole brumoso e pallido, e da un mare più chiaro e tranquillo.....

DB

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X	X		Media	3°	Semant.	X

Un'isola nel mare... le radici e la profondità sconosciuta... non sta forse in questo il fascino delle isole?

EF

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
		X		X	Media	1°	Sogg.	X

Cirella: in uno spazio a distanza tocco rotondità, freschezza d'acqua che agisce su di me se immagino d'immergermi dentro e mi spinge ad avvicinarmi, per godere di quella tranquillità espressa.

GT

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X	X		Bassa	1°	Soggett.	

Isola di Cirella. Mare: blu, fresco, energico. Isola/Costa: brulla/primitiva.

IN

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
X		X	X		Bassa	1°	Soggett.	

Il rumore delle onde del mare, quello della natura, dei suoni animali e niente più. Una pace interiore che richiama l'assenza di tutto ciò che si po' definire "una città". La piccola isola rocciosa e con poca vegetazione, emerge e si stacca nettamente dal fondo blu del mare. Se dovessi fare un paragone tra l'isola con un essere animato, direi che potrebbe essere un uomo che vive in grande solitudine e che di questa solitudine ne gioisce quasi....se dovessi dipingerla, sicuramente, userei il grigio.

SC

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X		X	Media	2°	Soggett	X

3) Monet –Painting by awassabee

Splendida visuale di San Giorgio Maggiore a Venezia durante il momento del crepuscolo. L'opera mostra una grande vena romantica, con il grande effetto dei colori e la forza espressiva delle pennellate del pittore così libera di esprimersi. Essa trasmette un senso di amore, profondo sentimento che unisce Monet e sua moglie, a godere di questi splendidi tramonti, unici al mondo, sul dolce dondolare di una gondola.

AB

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
X	X	X	X		Media	2°	Semant.	

E' un dipinto: i colori sono intensi, caldi e vivi, si vedono bene le piccole pennellate che sembrano veloci e trasmettono l'idea del movimento. Si riconosce la laguna veneta con piazza San Marco (nell'oscurità del tramonto), al centro del dipinto la linea orizzontale contiene i colori più vivi: partendo dal viola scuro per poi declinarsi verso il cielo in altri colori (rosa, giallo, verde, azzurro, blu...) mentre i riflessi nell'acqua sono meno chiari. Nella composizione, le pennellate cambiano verso così da creare energia e movimento (quasi circolare), il tutto avvolto in un effetto flou...La meraviglia di questo dipinto, visto da vicino, è nei mille colori che il pittore ha usato: tutte le declinazioni che esplodono e vibrano, dai rossi centrali, oscuri, agli azzurri nel cielo e nell'acqua, come se scintillassero nell'ultima luce

del giorno. I colori , densi, sembrano vibrare attraverso una lente infuocata, si vede la materia (la pittura stessa uscita dal tubo) nelle pennellate, è viva e forte. Il colore così potente nutre e riempie lo sguardo. L'effetto dei mille riflessi del cielo, che salgono verso l'alto, si specchiano nella laguna nella quale le pennellate pastose sembrano essere in rilievo così come piccole onde in costante movimento. Guardandolo da lontano, c'è un'idea di mistero, di sogno meraviglioso e lontano, avvolto nel crepuscolo,

AIC

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
X	X		X		Medio-bassa	1°	Semant.	

Il fluire infinito della vita rappresentato dai colori intensi. L'essenza del paesaggio si percepisce. L'immagine che sembra poco nitida impressiona l'osservatore per la facilità con cui si scorgono gli elementi che pure stanno al loro posto, in maniera ordinata. Manca una prospettiva geometrica ma il cielo, il fiume con il riflesso di una torre, il ramo di un albero, ci fanno immaginare un paesaggio perfetto nel suo insieme. Anche se la forma è dissolta mediante il colore, si scorgono tutte le componenti del quadro. Si può restare ore ed ore fermi a scoprire di quante parti è costituita l'opera, scorgere dietro ogni pennellata un colore che indica qualcosa, un'ombra, un dettaglio che ci permetta di capire cosa si nasconde dietro l'orizzonte. Certamente i colori scuri che caratterizzano il quadro danno un senso di profonda malinconia. Si può immaginare di sedersi ai bordi di un fiume dove rimanere fermi a pensare, con lo sguardo nel vuoto aspettando che cali il sole.

AC

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
		X		X	Media	2°	Soggett.	X

Un tramonto un po' stilizzato, sfocato. Il paesaggio, nel quale spicca un campanile, si riflette nell'acqua. Riposante; tanto da suscitare sonnolenza.

EDG

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X		X	Bassa	2°	Oggett,	X

La sfocatura dell'immagine mi rappresenta una visione incentrata su uno specchio d'acqua, che distorce e frammenta colori e profili; è l'immagine del riflesso, in un ambiente dove domina l'acqua, nascosta da un avvolgente manto autunnale di foglie e rami, e dove la luce del sole penetra con pochi raggi, ma sufficienti ad accendere il contrasto, forte, tra il campanile ed il resto del paesaggio.....

DB

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X	X		Bassa	2°	Soggett.	

Altra immagine vibrante... qui il riverbero della luce è protagonista. La dolce laguna di venezia (forse... non conosco il quadro!!!) in quel momento particolare della giornata in cui prima che tutto diventi buio e quiete, tutto s'infiamma!!

EF

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
		X		X	Bassa	1°	Soggett.	X

Provo stanchezza, al tramonto, di sera, con serenità, ma, non mi viene di protrarmi in avanti, sto fermo qui ad aspettare.

GT

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
				X	Bassa	1°	Soggett.	X

Senso di offuscamento della vista e forse anche della lucidità. Inquietudine

IN

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
			X		Bassa	1°	Soggett.	X

Discontinuità e sfumature. Impronte tattili ordinate e interrotte, messe una vicina all'altra. La fine della giornata, la temperatura che si abbassa e la gente che rincasa. Venezia al tramonto è il profilo della Basilica di San Marco, immerso in una nube rossa e viola. Seppure non ci sia distinzione marcata tra cielo e mare, ambedue dipinti dagli stessi colori, si riesce a percepire il movimento leggero dell'acqua, evidenziate dalle pennellate color "acqua". Sensazione di tristezza, come spesso succede nell'ora del tramonto...una città unica...una città che sa di "sempre" , nel "sempre "silenzioso del cielo e del mare.....

SC

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X	X	X	Alta	2°	Semant.	X

4) Munch -L'urlo

La figura del personaggio in primo piano parte dal centro del quadro in basso, per poi deviare leggermente senza peraltro occupare la destra del quadro. Subito si può avvertire un senso di fastidio, il disagio di una situazione di squilibrio, disarmonia. Uno spazio che sembra distorcersi... La bocca spalancata della figura che rappresenta in senso generale l'espressione dell'angoscia, del dolore, della paura. L'urlo parte dalla bocca e per la sua forza prorompente gli distorce la faccia fino a diventare un teschio, il corpo diventa un'ombra ondeggiante. L'urlo ha la forza di trascinare via tutto come quasi una corrente gigantesca; trascina il paesaggio,

risucchia il mare, il cielo, l'universo. La scena è la metafora della disperazione e della morte che nasce dall'individuo, esce, travolge, spazza via tutto e ritorna nell'individuo distruggendolo.

AB

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X		X	X	Media	2°	Semant.	X

Il dipinto raffigura un personaggio in primo piano: è scarno e non ben definito, il suo volto è scheletrico e pallido, l'uomo si tappa le orecchie, sembra che stia gridando, tuttavia ha uno sguardo spento. La prospettiva del ponte sul quale sta taglia quasi l'immagine a metà, in verticale e in senso obliquo. Il paesaggio, in fondo rappresenta la riva del mare. I colori che dominano sono freddi (varie tonalità di blu e grigi). Soltanto il cielo contiene colori caldi come l'arancione. Le pennellate sono fluide e le linee cambiano verso, trasmettendo un senso di movimento...In questo quadro mi piacciono le pennellate fluide che scorrono in ogni senso e sotto varie forme, con linee ondulate o dritte. C'è bellezza nel gioco delle luci e delle ombre, nel tramonto sul mare luminoso...

AIC

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X	X		Bassa	1°	Soggett.	

Un uomo solo in mezzo al ponte, con la bocca spalancata, gli occhi che quasi escono dalle orbite, un viso che si deforma fino ad assumere le sembianze di un teschio. Il grido disperato di dolore e paura prende ogni cosa, smuove la realtà circostante mentre l'umanità cammina. Altri uomini (due) si allontanano da quel ponte, non si accorgono dell'urlo di disperazione rappresentato dall'autore attraverso una figura che sembra disumana. Tutto si macchia di sangue. La natura è grande, infinita. E noi siamo soli. Ce ne accorgiamo d'improvviso. La cattiveria, la brutalità, la malvagità fanno parte di questo mondo e a volte prendono il sopravvento, ci tolgono l'aria. L'unico modo per reagire è aprire gli occhi, liberarsi e tirare fuori il dolore. Scatenare un urlo disperato e distruttivo. Tutto è in movimento sulla tela. I colori sono accesi. Nel quadro l'uomo viene staccato da ogni cosa, dalla natura, dagli altri uomini e anche dalle cose. L'artista ci offre un ricordo della sua vita, un ricordo terrificante. L'angoscia è rappresentata sulla tela dalle lunghe pennellate tese a deformare ogni cosa rappresentata. Quasi a voler attribuire quella deformazione al mondo intero e a quell'umanità che, nonostante tutto, cammina senza accorgersi di nulla.

AC

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
X	X	X		X	Alta	3°	Semant	X

Un uomo urla su un ponte, tenendosi la testa con entrambe le mani. Si contorce angosciato ed il suo volto assomiglia più ad un teschio che a quello di un uomo. Più dietro ci sono le sagome di due uomini che sembrano guardare verso di lui. Sullo sfondo, l'acqua ed un tramonto molto mossi. Angosciante.

EDG

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
X	X			X	Media	2°	Oggett.	X

Vedo una tranquilla passeggiata, su un alto lungomare, acceso da un tramonto agli sgoccioli, in cui il volto inorridito in primo piano si disambienta da un contesto, invece, che non accende alcun senso di tragico; i soggetti, tranquilli, che passeggiano a sinistra confermano questa strana disambientazione tra espressione del volto e paesaggio....

DB

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X	X	X	Medio.alta	2°	Semant.	X

L'urlo di Munch... un grido di sofferenza universale, non amo quest'immagine angosciante ma ne subisco il fascino violento. mi fa pensare alla guerra, al sangue, alla decadenza dell'uomo... a quei momenti in cui la ragione vacilla!!!

EF

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
X		X		X	Media	2°	Semant.	X

Munch: aiuto! aiutatemi! sono solo, disperato, sto male, sto malissimo! che ne sarà di me? domani, adesso, ma soprattutto nel futuro? sento paura, angoscia, ansia, dolore dalla testa allo stomaco... chi potrà mai aiutarmi? nessuno.

GT

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
		X		X	Bassa	1°	Soggett.	X

Dolore totale, fluire totale

IN

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
				X	Bassa	1°	Soggett.	

La disperazione della perdita. Impotenza, stupore per una notizia inaspettata forse mai contemplata. Un'amara impossibilità che si realizza. Una figura dal volto bianco, si staglia nei colori forti del fondo.... l'attenzione si concentra su questa figura dai tratti non decisi, ma unici nel trasmettere sensazioni diverse. L'uomo che urla dal dolore.. dell'anima, della solitudine, della morte, di fame, della guerra... Al di là di ogni significato noto dell'opera, per me è l'urlo di una madre che perde il proprio figlio...un urlo di morte, di questa morte.....qualcosa quindi che va oltre natura, qualcosa di incomprensibile e di incompatibile con le situazioni della vita stessa

SC

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X		X	Media	2°	Semant.	X

5) Renoir – Jacques – Bergeret as a child 1880

Il soggetto è un bambino dotato di una genuina spontaneità ed estrema naturalezza. Un'intensa eleganza caratterizza il dipinto. Il bambino, con l'occhio un po' furbetto e quel sorrisino accennato da chi ha appena combinato un bel danno, con dei capelli biondi tendenti al rosso, un po' confusi fino a renderlo ancor più vispo, staccano dal colore chiaro e candito della pelle.

AB

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X	X	X	Alta	3°	Semant	X

La bellezza di questo ritratto risiede nello sguardo brillante e vivo del fanciullo, nella sua espressione che sembra lontana e spensierata ma con un lieve cenno di curiosità, c'è molta dolcezza e serenità, si può quasi cogliere l'attimo, rubato al fanciullo, di un pomeriggio di gioco... E' un ritratto. Dell'800, immagino... rappresenta una bambina (o un bambino, forse). Avrà più o meno 4-5 anni, sembra tranquilla e calma. Ha i capelli ricci, biondi e corti. Il volto è quello tipico, paffuto dei bambini... Lo sguardo è intenso e gli occhi, grandi e marroni, contrastano con l'incarnato pallido del fanciullo. Indossa una camicetta intima bianca con un cordoncino blu e il fondo del dipinto è di colore bordeaux.

AIC

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X		X	Alta	3°	Semant.	X

Un'opera di dimensioni raccolte che mette in primo piano la figura del piccolo Jacques Bergeret. L'eleganza domina completamente la scena. I colori sono quelli dell'impressionismo ma l'artista si spinge oltre, con la scelta di una pittura che è quasi d'avanguardia. Il soggetto va in controcorrente e s'impone agli altri con il suo sguardo audace sul mondo. Opera semplice e maestosa, nel soggetto e nella scelta

dei colori, delle linee, che accarezzano e avvolgono il giovane Bergeret. Quello che rapisce è certamente lo sguardo. Occhi allegri, decisi, dolci, guardano il mondo e vogliono essere guardati, quasi con sfrontatezza. Illuminano la tela e quasi non sembrano nascondere l'innocenza di un bambino, bensì la consapevolezza di se stessi. La figura è in primo piano, è nobile. I capelli sono biondi e ricci, incorniciano un viso d'avorio. La bocca ha il colore delle rose. Sulla pelle bianca scivola un vestito chiaro, dai contorni blu violaceo. Da sfondo un marrone rame che quasi avvolge la figura del bambino, come se ci stesse una madre dietro a proteggerlo e farlo sentire al sicuro. Niente arriva all'anima come gli occhi dolci e vispi di un bambino.

AC

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
X		X	X	X	Alta	3°	Semanti	X

Un bambino dalla carnagione molto chiara, con capelli biondi ed un po' ricci. Ha grandi occhi marroni ed un'espressione serena. Indossa una canotta bianca ornata da un laccio blu all'altezza del petto. Tranquillizzante

EDG

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
X	X	X		X	Alta	3°	Semant	

L'espressione della bimba, dagli occhi accesi, vestito semplice e ben curato, capelli dal taglio classico, mi da la sensazione, fortemente accentuata dallo sfondo ruggine, di una crescita severa, forse di un'infanzia un po' troppo negata, figlia dei problemi....

DB

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
X	X	X		X	Alta	3°	Semanti	X

Immagine leziosa e poco interessante anche se la bimba raffigurata ha uno sguardo vivo. il tutto mi da la sensazione di qualcosa che manca, come se l'immagine in questione fosse una piccola parte di una opera più articolata.

EF

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X		X	Medio-bassa	2°	Soggett	X

Serenità, dolcezza, delicatezza, rotondità, soavità profumata, ingenuità fidata: tant'è che vien voglia quasi, ma timidamente, di schiacciare un affettuoso bacio abbracciando con calore, ma con rispetto, una tanto bella fanciulletta.

GT

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
		X		X	Bassa	2°	Soggett	X

Protezione, privilegio per i pochi bambini ricchi

IN

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
		X		X	Bassa	2°	Soggett	X

La delicatezza della pelle della guancia di una bambina che solo il tatto può renderle giustizia. L'assenza di una qualsiasi finalità, il gioco e la spensieratezza. Un volto sorridente di bambina in uno sfondo dai colori tenui e delicati attira l'attenzione lo sguardo dolce ma maturo. Emozioni: La bambina comunica dolcezza serenità anche se sembra essere già consapevole di un suo destino che, per le donne dell'epoca veniva già costruito da altri a quella età

SC

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X		X	Media	2°	Semant	X

6) Van Gogh – Uliveto

Splendido paesaggio di uliveto, caratterizzato da un repertorio unico di colori spremuti direttamente dal tubetto della tela, senza tracciare il contorno. L'uliveto costituisce un esempio di tale scelta agitata e affascinante allo stesso tempo, autentico tema musicale dei toni freddi, dove il movimento dei rami si trasmette al cielo e al prato circostante come un mare mosso dalla stessa onda. Quello che permane è forse un raro momento di tregua nella tempesta della sensibilità sconvolta dell'autore, animata dalla ricerca di una sofferta armonia con la natura, attraverso il recupero di un mito ancestrale della civiltà mediterranea.

AB

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
X	X	X	X	X	Medio-alta	3°	Semant.	X

E' un bellissimo dipinto che rappresenta un campo di ulivi. C'è un intenso movimento dovuto alle pennellate, incisive e agitate che alternano i tocchi di colore. Come se il vento muovesse le chiome degli alberi che seguono il verso delle pennellate nel cielo e nei fili d'erba. Il cielo sembra minaccioso anche se i colori che dominano (i vari riflessi blu nel cielo, quelli blu chiaro sui tronchi, il verde delle chiome e il giallo del suolo) rimangono caldi e brillanti. Forse si prepara un temporale...La bellezza di questo dipinto è nella natura che viene sublimata. In

uno spazio così piccolo, l'artista riesce a concentrare colori così vivi e puri : verde smeraldo e blu cobalto, declinati in tutte le sfumature, con tocchi di luce qua e la, come i riflessi del sole. Vedo vita e tumulto e gioia , gli alberi e l'erba che danzano nel vento , anche il cielo parla . tutto la tela si agita , c'è passione e vita. I blu più scuri sembrano uscire dalla tela, in rilievo.

AIC

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X		X		Medio-alta	2°	Semant	X

Questo quadro mi ricorda i colori e le caratteristiche della mia terra: la Piana di Gioia Tauro ricca di uliveti secolari che si estendono lungo un territorio ai piedi dell'Aspromonte e che comprende 33 comuni. Rapportando l'immagine a un territorio in cui si vive di agricoltura, mi viene da pensare che gli alberi di ulivo rappresentano la speranza. Ogni anno si aspetta che la raccolta sia buona, tanto buona da poter produrre un buon olio, motore dell'economia locale, insieme a quello della raccolta degli agrumi. Gli alberi con i suoi rami sono la vita, il movimento ondeggiante le stagioni che si alternano, sia quelle del cuore che della mente. Il vento soffia e spinge in alto i rami e le foglie; voglio pensare che sia indicativo di speranza, di cambiamento. Il cielo e la terra quasi si toccano e si confondono. Ma c'è il sereno, l'azzurro. Totale assimilazione tra spirito e tutto quello che ci sta intorno.

AC

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
X	X			X	Medio-alta	2°	Oggett	X

Stressante. Pur essendo un panorama campestre, in verità, sia per la tecnica pittorica che mi trasmette l'idea del vento, che per il soggetto ritratto, il quadro mi fa pensare al duro lavoro nei campi ed in generale alla fatica. Un campo con della paglia e tanti alberi di ulivo. Il cielo è sereno, ma è una giornata di vento.

EDG

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X		X		Medio-alta	2°	Soggett	X

E' l'immagine della vetustà florida, con gli ulivi che sembrano piccoli ma contorti e segnati dal tempo, che coinvolgono, nel loro contorcersi nello spazio, anche il terreno su cui fondano le radici e, paradossalmente, anche il cielo che li guarda; ma conservano, sempre, una chioma folta e ben verde, segno di floridezza ed abbondanza.....

DB

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
		X	X	X	Medio-alta	2°	Semant	X

Van Gogh con i suoi alberi vecchi ed il vento tra i rami, tutto immerso in un cielo nuovo come quello che si affaccia dopo un temporale. la forza del passato e la promessa per il futuro mescolate insieme!

EF

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X		X	Bassa	2°	Soggett	X

Un prato e uno sfondo tranquillizzante e sereno in un tratto di natura viva e vera, sento già che è attiva e si muove attraverso il cinguettio dei passeri che rimane impresso in uno squarcio di campagna fra ulivi e foglie massaggiate con sicurezza ripetitiva dal vento, per cui quasi si sente il profumo delle olive.

GT

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X		X	Medio-alta	2°	Semant	X

Arsura, aridità, allucinazione. Influsso celeste sulle cose terrene.

IN

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
				X	Bassa	1°	Soggett	X

La natura che parla tramite il suono del vento. L'essenza del movimento: la vita intensa e intesa nelle sue essenziali amarezze e piccole gioie. I colori azzurro giallo bianco verde del campo di ulivi fanno definiscono il disegno degli alberi e della natura retrostante. I tratti e le pennellate marcate di colore dalle sfumature comuni sia ai toni della terra che del cielo, segnano un moto ascensionale...dal basso verso l'alto....dalla terra al cielo....dal concreto all'astratto...e' solo il viaggio di una mente, di un uomo che sogna in modo diverso da quello che proibisce a se stesso di andare oltre e si pone limiti invalicabili...si autocensura

SC

Ref.	Denot.	Connot.	Form.plas.	Form.fig.	Dens.semic.	Tip.testo	Tip.trasp.	Retor.
	X	X	X	X	Bassa	1°	Soggett.	X

5.3 Analisi dei risultati

Tab. 2. Requisiti semiotici evidenziati nelle descrizioni del campione

	Ref er.	Den ot.	Conn ot.	Form.pl ast.	Form.fig ur.	Retor
<u>Iris</u> (Van Gogh)	4	7	7	8	6	6

<u>Isola di Cirella</u> (foto)	3	7	7	5	4	
<u>Painting by awassabee</u> (Monet)	2	5	6	5	5	
<u>L'urlo</u> (Munch)	3	6	6	3	8	
<u>Jacques-Bergeret</u> (Renoir)	3	6	9	2	9	8
<u>Uliveto</u> (Van Gogh)	2	6	5	5	7	9

Tab.2.1 Densità semica.

	Elevata	Medio alta	Media	Medio bassa	Bassa
<u>Iris</u> (Van Gogh)	4			1	5
<u>Isola di Cirella</u> (foto)			6		3
<u>Painting by awassabee</u> (Monet)	1		2	1	5
<u>L'urlo</u> (Munch)	1	1	4		3
<u>Jacques-Bergeret</u> (Renoir)	5		1	1	2
<u>Uliveto</u> (Van Gogh)		5			3

Tab.2.2 Tipologia testuale

	1° (Astratto)	2° (Semi-iconico)	3° (Iconica)
<u>Iris</u> (Van Gogh)	5	2	3
<u>Isola di Cirella</u> (foto)	4	4	1
<u>Painting by awassabee</u> (Monet)			
<u>L'urlo</u> (Munch)	3	5	1
<u>Jacques-Bergeret</u> (Renoir)		4	5

<u>Uliveto</u> (Van Gogh)	2	6	1
---------------------------	----------	----------	----------

Tab.2.3 Tipo di trasposizione.

	Trasp. Oggettiva	Trasp. Semantica	Trasp. soggettiva
<u>Iris</u> (Van Gogh)		3	7
<u>Isola di Cirella</u> (foto)	2	3	4
<u>Painting</u> by <u>awassabee</u> (Monet)			
<u>L'urlo</u> (Munch)	1	5	3
<u>Jacques-Bergeret</u> (Renoir)		6	3
<u>Uliveto</u> (Van Gogh)	1	4	4

Tra i dati riportati nella tab.2 è opportuno porre in risalto:

- le 8 volte in cui il campione ha optato per descrizioni di carattere plastico (eidetiche, topologiche e cromatiche) a proposito dell'opera Iris;
- le 6 volte in cui ha fatto ricorso alle figure retoriche in riferimento a Iris;
- le 3 volte in cui ha fatto cenno ad un contenuto referenziale della foto dell'isola di Cirella;
- il ricorso ai formanti plastici per 5 volte a proposito dell'isola di Cirella;
- il ricorso ai formanti figurativi per 4 volte, nella descrizione dell'isola di Cirella;
- le 8 volte in cui ha fatto uso di formanti figurativi a proposito dell'urlo di Munch;
- le 9 volte in cui ha utilizzato artifici retorici per descrivere l'uliveto di Van Gogh.

Dai risultati della tab.2.1, i punteggi che meritano di essere evidenziati sono:

- le 6 volte in cui si è riscontrata una densità semica media a proposito dell'isola di Cirella, insieme alle 3 volte in cui essa è apparsa bassa;
- le 4 volte in cui la densità semica riferita all'urlo di Munch, è risultata media, insieme alle tre volte in cui è apparsa bassa.

Dai risultati della tab.2.2 richiedono attenzione:

- le 4 volte in cui l'isola di Cirella è stata descritta in modo "astratto", insieme alle 4 volte in cui se n'è parlato in maniera moderatamente figurativa.

Dai risultati riportati nella tab.2.3 è opportuno segnalare:

- le 21 volte in cui il campione ha optato per una trasmutazione cosiddetta semantica e le 21 volte in cui questa è stata di tipo soggettivo.
- Le 4 volte in cui è stata scelta la trasmutazione oggettiva.

Per quanto concerne i requisiti semiotici (tab.2), c'è da dire che l'utilizzo di formule linguistiche classificabili come "formanti plastici", risulta per molti versi coerente con l'impressionismo di Van Gogh (*Iris e Uliveto*), di Monet (*Painting by awassabee*) e di Renoir (*Jacques-Bergeret*) che si caratterizza per l'uso di linee, forme geometriche e colori tramite i quali raffigurare il contesto percepito in prima persona e filtrato dall'esperienza soggettiva, ma ancor di più con l'espressionismo de "L'urlo" di Munch, il quale trova nei "formanti plastici" l'elemento semiotico necessario per raffigurare l'espressione personale della realtà. Questo ragionamento non stride con il frequente ricorso (6 volte) alle figure retoriche, dal momento che con esse gli autori dei testi descrittivi hanno implicitamente recuperato, per via simbolico/verbale, quegli elementi iconico/referenziali che l'immagine non richiama chiaramente⁴¹.

All'inverso, l'immagine palesemente più iconica, la foto dell'isola di Cirella, viene descritta pochissime volte mediante espliciti richiami referenziali, poiché risultano preferiti i "formanti plastici" (5 volte) e i "formanti figurativi" (4 volte) e queste scelte, che potrebbero apparire inesatte, rappresentano il tentativo di volere sottacere ciò che è evidente (la iconicità della foto), per dare spessore alle attribuzioni simboliche dei contenuti raffigurati con i formanti figurativi, a prescindere dall'evidente rimando referenziale e affidando un ruolo importantissimo alla interpretazione delle componenti eidetiche, topologiche e cromatiche.

L'urlo di Munch è stato descritto per 8 volte con formule semantiche classificabili come formanti figurativi. Questa contraddizione con la palese plasticità che parrebbe caratterizzare l'opera, è dovuta al fatto che, nonostante la forte stilizzazione simbolico/espressiva, l'elemento centrale del dipinto è stato inteso dal nostro campione in chiave esclusivamente antropomorfa, ossia in un formato figurativo anziché, appunto, plastico e pertanto considerato un uomo senza ombra di dubbio. In questo caso il campione ha infatti ignorato l'espressione soggettiva dell'artista ed ha utilizzato termini figurativi per descrivere il volto disperato di un uomo che urla.

Per raccontare le emozioni provocate dalla visione dell'uliveto di Van Gogh, si è fatto uso per 9 volte di figure retoriche. Questo dimostra una lettura traslata, da parte dell'intero campione, delle forme in esso dipinte, le quali sono state così poste su un piano semantico inerente alla evocazione, enfaticata, di caratteristiche comportamentali umane (forza d'animo e di volontà, attaccamento alla terra e alle proprie radici, ecc.).

Per quanto attiene alla densità semica (tab.2.1), le sei volte in cui, a proposito dell'isola di Cirella, essa è risultata di livello medio insieme alle 3 volte in cui si è rivelata bassa, sono coerenti con il tentativo di porre in secondo piano il rimando iconico della fotografia, a vantaggio di una prevalente lettura plastica, così come già notato nella tabella precedente. Tali due valutazioni semiche confermano l'orientamento del campione di classificare il significato dell'immagine dell'isola, non in chiave referenziale bensì seguendo modalità astratte e simboliche.

Le 4 volte in cui la densità semica de *L'Urlo* di Munch è stata classificata "media" e le 3 volte "bassa", si scontrano con la lettura figurativa se non addirittura iconica emersa dall'analisi dei dati riportati in precedenza, laddove l'aspetto antropomorfo

⁴¹ Da qui il ricorso ai formanti plastici. Ricordiamo che Peirce considera la metafora una icona/immagine.

aveva di fatto messo in secondo piano la conformazione simbolica e stilizzata del soggetto.

Le 5 valutazioni medio-alte ottenute dall'*Uliveto*, evidenziano il riconoscimento in chiave figurativa degli aspetti plastici (eidetici e cromatici), i quali hanno così promosso le descrizioni retoriche degli stessi.

I dati raccolti nella tab.2.2 sollecitano una valutazione analoga con riferimento alle 4 volte in cui sono stati definiti astratti i testi descrittivi dell'isola di Cirella. Con ciò si evidenzia una coerenza con il tentativo, elencato nella tab.2, di far passare in secondo piano la forma iconica della sua raffigurazione in foto, reputata, forse, portatrice di limitate connotazioni, a vantaggio della sottolineatura delle componenti astratte e quindi plastiche.

Infine, dalla tab. 2.3 è emerso che solo 4 volte si è fatto uso di trasmutazioni oggettive a vantaggio di quelle semantica (21 volte) e soggettiva (21 volte)⁴².

6. Conclusioni

I brevi commenti finali che seguono non possono che riguardare il dato appena riportato, inerente ai modelli di trasmutazione più frequentemente adottati, ossia: il prevalente ricorso alle trasmutazioni cosiddette soggettive e a quelle denominate semantiche. La ragione di ciò, segnalata dal frequente uso delle figure retoriche, è dovuta con molta probabilità all'esigenza di porre in secondo piano il rimando referenziale delle immagini a vantaggio dell'intenzione di aprire una parentesi per così dire simbolico/poetica, che possa consentire di rivolgersi al lettore, non solo in maniera meramente informativa ma piuttosto in chiave emotiva e passionale. L'unico modo, forse, per riuscirci era quello di assegnare alle parole scelte un significato ulteriore, separato dai riferimenti oggettivi e perciò ricco di quelle suggestioni che il campione ha avvertito osservando direttamente le immagini.

Si è detto che la possibilità di riscontrare uno sviluppo iconico-narrativo, labile ma comune, nella descrizione delle immagini sottoposte a traduzione intersemiotica, è dovuta alla comprensione condivisa ed al riferimento al medesimo universo semantico, lessicale e pragmatico.

Ciò, peraltro, permette di adottare la nozione di figuratività e di rinvenire i formanti figurativi in un testo letterario, inducendo di fatto ad immaginare, in misura verosimile, situazioni, scenari e dettagli ai quali le componenti narrative intendono rimandare il fruitore⁴³. Il ricorso alle figure retoriche rappresenta il tentativo di esplorare una strada che sia in grado di allargare le strette maglie della denotazione per provare una riproposizione discorsiva delle passioni, sempre fissata lessicalmente, sottolineando le connotazioni suscitate dalla visione delle immagini oggetto di traduzione⁴⁴.

Di esse, non a caso, ha fatto uso la maggior parte dei membri del campione, ravvedendo in ciò lo strumento più opportuno per soddisfare l'aspirazione di rappresentare verbalmente le passioni suscitate dalla visione delle opere d'arte⁴⁵.

“La dolcezza delle linee”; “...emana forti vibrazioni”.

⁴² La trasmutazione oggettiva è stata utilizzata soprattutto per descrivere la foto dell'isola di Cirella.

⁴³ Si veda la parentesi sul realismo letterario esposta nelle pagine precedenti.

⁴⁴ Su questo tema Maria Pia Pozzato è netta quando affermare che: “...l'analisi lessicale delle passioni è vincolata ad una fissazione linguistica e quindi iper-culturale delle forme passionali che sono state fissate lessicalmente nel thesaurus di una determinata lingua storica (Pozzato, 2012)

⁴⁵ Talvolta anche sintattiche e di suono.

*“...stagioni del cuore”; “...un’isola nel mare, le radici...”
“...l’immobilità della vita che pure scorre veloce”.*

Sinestesie, metafore, ossimori, ma anche analogie, iperboli, metonimie, sineddoche e soprattutto ekfrasi e ipotiposi.

C’è anche un’altra ragione che ha indotto i soggetti coinvolti ad utilizzare le figure di significato: allontanare il proprio testo descrittivo da ambiti prosaico/informativi, avvicinandolo a contesti meno certi e ovvi ma più vaghi e timidi⁴⁶. Ciò in relazione al fatto che le immagini artistiche appartengono, per statuto prima e per interpretazione soggettiva poi, ai secondi ambiti e che le figure di significato costituiscono l’espedito semantico più adatto sia per assimilare il testo descrittivo ai contesti estetico/poetici delle opere d’arte osservate, sia per rievocare, con poche ma efficaci parole, gli stati d’animo avvertiti nel guardarle.

I testi poetico/emotivi, a differenza di quelli meramente informativi che, com’è noto, esibiscono una evidente referenzialità volta a raccontare le immagini osservate, lavorano esattamente all’inverso: tralasciano gli aspetti denotativi per volgere lo sguardo verso le connotazioni e i giudizi soggettivi.

Ne consegue, nel primo caso, una esplicita esaustività tematica, povera di connotazioni, che indurrà il fruitore ad intendere rapidamente gli oggetti descritti, nel secondo caso, l’impossibilità di chi ascolta o legge, di immaginare gli oggetti raffigurati nelle opere iconiche, riconoscendo solo la suggestione provata dall’autore e segnalata tramite i tropi prescelti⁴⁷.

Dunque, il concorso di denotazione e connotazione secondo il formato tradizionale, che considera quest’ultima come un significato ulteriore che si aggiunge ad un altro pre-esistente, lascia il campo alla sola connotazione la quale, priva di ancoraggi denotativo/referenziali, consegnerà al fruitore una forte suggestione emotiva, priva però della possibilità di raggiungere il referente evocato dall’immagine descritta.

Tutto questo è dovuto alla potenza evocativa delle figure di significato, le quali saranno in grado di provocare un giudizio che risulterà tanto più benevolo quanto più l’argomentazione scelta toccherà la sfera emotiva del fruitore⁴⁸. Emozioni e dimostrazioni costituiscono le gambe sulle quali viaggiano le argomentazioni; tuttavia, solo le prime, le emozioni, veicolate dalla cifra stilistica della forma comunicativa adottata, potranno rendere i testi passionali, suggestivi e belli.

Persuadere anziché informare; mostrare piuttosto che raccontare. Le prime appassionano molto di più delle seconde e la pratica del raccontare, eminentemente simbolica, per risultare efficace e coinvolgente, dovrà sempre ricercare strumenti e artifici con i quali descrivere iconicamente la realtà⁴⁹.

⁴⁶ Si veda l’esempio illustrato in precedenza, tratto da “La pelle di Zigrino” di Balzac.

⁴⁷ Nel primo caso prevale la figuratività e la testualizzazione iconica, mentre nel secondo domina l’astrazione e la plasticità che, descritti con strumenti retorici e quindi non esclusivamente plastici, rimandano alla creatività ed alla immaginazione dei lettori.

⁴⁸ Senza dimenticare che: “...l’enunciazione della passione, la sua messa in scena narrativa e discorsiva, implicano scelte altamente arbitrarie dettate da una complessa strategia che poco ha a che vedere con lo specifico del fenomeno passionale (Pozzato, 2012)

⁴⁹ “Il passionale si presenta...nelle sue rese discorsive, come qualcosa di molto fluido, non facilmente circoscrivibile a un livello semantico preciso, né a una componente precisa dell’organizzazione discorsiva e certamente molto più ampio della pura dominazione attraverso l’uso di espliciti lessemi passionali .” (Pozzato, Violi, 2002, p.57).

Bibliografia

- BALZAC, H.(1996) *La pelle di zigrino*, Bur Biblioteca univer., Rizzoli, Milano
- BARTHES, R. (1965), *Retorica delle immagini*, (trad it. *L'ovvio e l'ottuso* (1985), Saggi critici III, Einaudi, Torino.
- BARTHES, R.(1966), *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino
- BERTRAND, D.(2002) *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma
- BONFANTINI, M.(2003) (a cura di), Peirce, C.S. *Opere*, Bompiani, Milano
- DE SAUSSURE, F.(2001), *Corso di Linguistica generale*, Laterza, Bari
- ECO, U.(1979) *Lector in fabula*, Bompiani, Milano
- ECO, U.(1990) *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano
- FLAUBERT, G.(2001), *Madame Bovary*, Mondadori (Oscar classici), Milano
- FONTANILLE, J., GREIMAS, A.J.(1996), *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo* (tr.it), Bompiani, Milano
- FREGE, G.(1965), *Senso e significato* (tit. or. *Über Sinn und Bedeutung*), da "Logica e aritmetica", scritti raccolti (a cura di) Corrado Mangione, Boringhieri, Torino.
- GAMBARARA, D.(2001), *Dai segni alle lingue, la semiosi tra natura e cultura*, in Gensini, S (a cura di), Carocci, Roma
- GREIMAS,A.J.(1991), *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in Corrain I., Valenti L., *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna
- GREIMAS, A.J., COURTES, J.(2007), *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano
- HEATH, S.(1977), *L'analisi sregolata: lettura di Roland Barthes*, Dedalo, Bari
- MARRONE, G.(1994), *Il sistema di Barthes*, Bompiani, Milano
- PEIRCE, C.S.(1931-1958), *Collected papers*, 8 voll., ed. By C. Hartshorne, P. Weiss (voll. 1-6), and A.Burks (voll.7-8), Harvard University Press.
- PONZIO, A., CALEFATO, P., PETRILLI, S. (2006) (a cura di), *Con Roland Barthes: alle sorgenti del senso*, Meltemi, Roma
- POZZATO,M.P.(2012) «Teoria delle passioni: quali apporti da modelli extrasemiotici?», in *E/C, rivista on line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, Palermo

POZZATO, M.P., VIOLI, P.(2002), *La messa in discorso sulle passioni: scelte lessicali nella descrizione di una scena del film Segreti e bugie di Mike Leigh, in Sense e sensibilità. L'emergenza del senso dal corporeo*, a cura di M.P. Pozzato e P.Violi, numero monografico di Versus n.93

PRIETO, L.(1971), *Lineamenti di semiologia*, Laterza, Bari

RILKE, R.M.(2005), *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, (trad.it. di Furio Jesi, Garzanti, Milano).

UPDIKE, J.(2005), *Nella fattoria*, Guanda, Milano

WITTGENSTEIN, L.(1954), *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. e intr. Critica di G.C.M. Colombo, Fratelli Bocca, Milano-Roma

WOOD J.(2010), *Come funzionano i romanzi*, Mondadori, Milano